

## ALGUNOS COMENTARIOS SOBRE «CATEGORÍAS CRÍTICAS DE ARTURO TORRES RIOSECO»

En un ensayo intitulado *Categorías críticas de Arturo Torres Rioseco*, el profesor chileno Manuel Olgúin ha querido dar una definición de las categorías esenciales de mi sistema estético. Entre otras consideraciones el doctor Olgúin expresa las siguientes: "Tal vez las dos categorías más importantes y más profundamente arraigadas en el pensamiento de Torres Rioseco son: *honradez artística* o *sinceridad* en el arte e *interés social*. Y usadas como categorías críticas para el arte hispanoamericano estas dos se funden en una sola."

La expresión *interés social* que el doctor Olgúin usa en este ensayo quiere decir, según mi manera de entender el asunto, *conciencia continental* —o dicho de otra manera— el conocimiento de nuestra propia realidad: hispanoamericanismo. Parecerá extraño que yo insista en este punto de validez elemental o que el doctor Olgúin escoja esta forma de categoría social como descollante en mi obra literaria. Para que se entienda mejor mi posición crítica, debo antes que nada, formular este axioma: el hispanoamericano no conoce su propia realidad. Para demostrar esta verdad yo podría hacer un estudio preliminar en los dominios de la sociología, la política, la educación, el gobierno y la filosofía, pero prefiero entrar directamente en el campo de la literatura.

Hispanoamérica es un continente sin raíces. La cultura de América no ha seguido un desarrollo autóctono y podríamos aun afirmar que ni siquiera constituímos una raza. Todavía no se ha logrado en nuestro continente la fusión de los innumerables pueblos y razas que lo integran, y la relación vital entre el hombre y la tierra sólo en nuestros días empieza a adquirir forma.

Los primeros españoles que pasaron a América encontraron allí un mundo mítico y lo describieron en narraciones fabulosas que no tenían relación con la realidad objetiva. Estos españoles escribieron acerca de las amazonas, El Dorado, la Fuente de la juventud eterna. Uno de los primeros poetas épicos de América describió el sur de Chile como una Arcadía poblada de ninfas, sátiros, silvanos y cisnes; la flora de esa región era de una morfología clásica auténtica. Las

pobres indias de Arauco —de dudosa belleza— poseían para el poeta encantos de náyades. Cristóbal Colón pudo escuchar en Santo Domingo el cantar del ruiseñor, pájaro que no existía en América.

Esta realidad refleja ha sido por cuatro siglos nuestro mundo. En un período de interno realismo, cuando el deber del escritor era la descripción de los fenómenos objetivos, el cuadro salía siempre deformado. Las experiencias mentales del escritor eran sólo un eco de las experiencias de otros hombres y, por lo tanto, el resultado de un ambiente enteramente distinto del suyo.

¿Cuál es el papel del poeta contemporáneo? No sólo ver la realidad, sino penetrar el sentido secreto de las cosas. Cuando el poeta se siente impresionado por un paisaje o por una pasión, no debe darnos solamente una descripción de ese estímulo, sino una interpretación de las fuerzas recónditas que avivaron su interés. Entonces veremos cómo este poeta refleja un mundo que existe para todos los hombres, pero del cual sólo él puede trazar un cuadro eterno.

De aquí que su deber sea, en primer lugar, ver la realidad; en segundo lugar, entender esta realidad, y mientras más preparado esté para efectuar este proceso, mejor poeta será. Finalmente el poeta nos dará por medio de símbolos y alegorías, un mundo trascendental. Y eso es todo.

Pero no es este un proceso fácil porque el mundo de su imaginación no corresponde a su visión objetiva. Si el poeta escribe acerca de un gran amor sentido por él, sólo parte del cuadro es suyo; el resto está constituido de reminiscencias, de formas tradicionales, de símbolos fijos, y estos factores no integran su experiencia personal. Si no hubieran vivido Musset, Lamartine, Poe, Heine y Bécquer, la mayor parte de las experiencias sentimentales y eróticas de nuestros poetas latinoamericanos habrían tenido una expresión diferente.

He dicho antes, que nuestra cultura no se ha desarrollado de una manera immanente, por lo tanto, ella está constituida de capas superpuestas; es una cultura estratiforme. De este modo, sucede que muchas veces la fórmula de expresión es extraña a su contenido. Demos una breve mirada a nuestra novela y a nuestra poesía.

Hallamos en la novela hispanoamericana un mundo objetivo integrado por el indio, la selva primitiva, el drama de la opresión económica y dificultades de lenguaje. Nos preguntamos: ¿cómo vió este mundo el novelista del siglo XIX? Ahora bien, el indio aparece en las novelas como un dios griego o un caballero medieval, es decir, en

actitud heroica. A veces se nos transforma en filósofo. La selva es en ocasiones un arcádico retiro, encantado por el trino de los pájaros y el susurro de los arroyuelos. Las relaciones entre indios y blancos no son de violencia, odio, destrucción, sino de carácter sentimental: un amor trunco entre un español y una doncella indígena, o menos frecuentemente, entre un indio y una joven española. El indio, en vez de caracterizarse por su falta de expresión lingüística, habla un español que parece salido de un texto literario clásico.

Hay, pues, en todo esto una evidente falta de armonía entre el contenido y su forma. La vida del indio pertenece a un estrato cultural, la vida del novelista, a otro, y tenemos que presuponer un tercer estrato para el lector.

En nuestra poesía contemporánea existe una definida conciencia social. Entre sus temas de interés inmediato podemos observar la lucha contra las tendencias totalitarias de gobierno, un marcado interés por la situación económica de campesinos y obreros, una íntima compenetración con los ideales democráticos. Esta poesía está destinada al "hombre común", al trabajador y al hombre de campo. Y, sin embargo, el poeta vira en una zona cultural y "el hombre común", en otra. El poeta no desea —ni puede— hablar el mismo idioma que usa "el hombre común"; al contrario, se expresa en un idioma poético, lleno de metáforas, hermético y cabalístico; quiere por un lado ser considerado "poeta de las masas", pero se niega a abandonar su reputación de profeta o de hechicero. En vez de conciencia social el poeta demuestra una actitud aristocrática, o sea "conciencia de clase".

Es en este punto donde yo exijo *honradez artística o sinceridad* en el arte, lo que para nosotros los hispanoamericanos significa sólo ver la realidad y expresarla en una forma lógica. Pero, más allá de esta sinceridad permanente el poeta hispanoamericano tiene un deber humanitario. Como los demás hombres el poeta vive en una sociedad y esta sociedad debe ofrecerle belleza y libertad. Sin libertad sus motivos perderán vitalidad; se reducirán a abstracciones y generalizaciones y por fin a símbolos exangües de una realidad prohibida. Su mente se moverá a tientas en una oscura zona de verdades a medio expresar. Su estilo será anquilosado y vago. En su desesperación el poeta se refugiara en un helado mundo metafísico. Por consiguiente, el poeta debe rebelarse contra toda manifestación de dictadura política, pero debe cuidar de no convertirse en poeta político

en un sentido militante. Debe proteger sus derechos de "director de pensamiento", pero sin dejarse guiar por bajas ambiciones o intereses de partido.

En la América latina, afligida siempre con el terrible mal del despotismo político, el poeta debe ser una especie de vigía. Con la misma pluma que usa para cantar la belleza del arco iris o de la rosa, debe atacar las acciones de los enemigos de la libertad, y si él mismo se convierte en opresor o en colaborador, hará traición a uno de los atributos más altos de su misión sobre la tierra.

Es consolador observar cómo desde los principios de nuestra vida de países independientes, nuestros poetas han roto lanzas en defensa de nuestra libertad. Hace cien años poetas como Sarmiento, Mármol, Echeverría, López, desafiaron, exponiendo sus vidas, la tiranía de Juan Manuel de Rosas, y hoy, los poetas descollantes de Hispanoamérica, se apresuraron a defender con la espada y la pluma a la España republicana en la hora más trágica de la historia de esa gran nación.

La lucha por la libertad es entonces sólo otra forma de comprender nuestra realidad, y esta lucha debe continuar por muchos años en nuestras tierras. En una sociedad en que existen distinciones sociales y económicas en grado superlativo; en que la violencia se enseñorea en todas partes, y la injusticia es universal; en que hay pobreza, ignorancia, miseria física y moral, o presión y persecución, no puede vivir la Belleza. Aquí, entonces, es donde el poeta debe asumir el papel de reformador social; debe contribuir a la formación de una comunidad armónica en que todos los hombres disfruten de los dones de la existencia. El logro de una bella vida social es también su realidad y el poeta hispanoamericano no puede descuidar este deber humanitario.

#### ESTILO

Supongamos que el poeta ha logrado estos dos fines: libertad política y una comunidad armónica. ¿En qué forma cantará a esta sociedad? Lógicamente deberá expresarse en un estilo conmensurable con esta sociedad y este mundo. En primer lugar usará siempre un idioma vivo hablado por los miembros de la comunidad y no la expresión de los grandes maestros de la literatura. Pero podrá elevar el idioma vivo a una categoría literaria y así su estilo será *poé-*

*tico*, sin perder la vitalidad del habla vernácula; yo iría aún más lejos hasta afirmar que su misión es ésta: crear en cada generación un nuevo lenguaje. Los poetas se engañan continuamente al creer que imitando el vocabulario y el sistema de imágenes de un gran poeta pueden elevar el valor de sus composiciones. Imágenes, metáforas, palabras, envejecen y pierden su significado, y si un poeta contemporáneo se viste con las prendas de sus predecesores, su vestido se convertirá en mortaja. Tal aconteció a Longfellow, mientras que Walt Whitman se convirtió, usando el lenguaje vernáculo, en el poeta más vital de su tiempo.

Aunque los países hispanoamericanos heredaron la lengua de España, la han cambiado substancialmente durante un siglo y medio de independencia; a veces la han enriquecido con nuevas palabras y expresiones; a veces la han deformado, pero tenemos que aceptar este axioma: un nuevo ambiente, un nuevo clima y una nueva sensibilidad requieren un nuevo idioma. Esta es, pues, nuestra realidad lingüística y nuestro deber será levantarla hasta el nivel de categoría artística. Claro está que ha sido más fácil vestirse de ropas prestadas y recurrir a Garcilaso, fray Luis de León, Góngora, Bécquer y otros poetas españoles, en busca de expresión y recursos poéticos, pero todas estas imitaciones han fracasado. También hemos pedido prestados sus instrumentos a los poetas españoles contemporáneos, como Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Jorge Guillén, pero toda la poesía escrita bajo su influjo suena a cosa falsa.

El movimiento literario que empezó en la América hispana en 1888 con la publicación del libro *Azul* de Rubén Darío, ha sido reconocido con el nombre universal de Modernismo. La mayor parte de las fórmulas de esta escuela eran de tipo francés. Ambiente, sensibilidad, motivos, temas, símbolos, símiles, vocabulario, todo venía de la flora de Verlaine, Baudelaire, Heredia, Mallarmé. El Modernismo fué de gran utilidad porque puso fin al sentimentalismo en nuestra lírica, pero como no estaba arraigado en el lenguaje vernacular, pronto degeneró en un fatal verbalismo y murió. El Modernismo entonces carecía de "realidad lingüística", de la fuerza vigorizante de lo vernáculo.

La tendencia opuesta, es decir, de llevar el idioma hablado directamente a la poesía, ha fracasado también, por la sencilla razón de que este idioma no fué elaborado artísticamente y no llegó a la calidad de categoría estética. Los poetas gauchescos argentinos es-

cribieron largos poemas narrativos en *lenguaje gauchesco*. Nadie que tenga sentido común puede aceptar la necesidad de usar esta lengua ni siquiera su autenticidad. En su deseo de expresar más que el hombre común en el idioma hablado, el poeta reelabora el idioma vernáculo, lo deforma y sin querer lo destruye.

Veamos ahora cuál es esta transposición ideal que he mencionado más arriba. Dos poetas me servirán de ejemplo: Pablo Neruda, en su obra escrita después de 1936, quiere ser entendido por las masas a quien dirige sus poemas; evita lo puramente literario, el sentido oculto de la frase, la metáfora hermética; simplifica su estilo sin perder su vigor ni su encanto poético; usa la lengua del "hombre común" dándole una nueva frescura y una nueva dignidad; la sinceridad de su propósito es tan evidente que se ha convertido en el poeta de hombres y mujeres que jamás se habían preocupado por la poesía. El ejemplo de Neruda es muy importante en esta discusión porque, antes de su conversión, era uno de los poetas más abstrusos de la lengua española.

El caso de Nicolás Guillén, poeta mulato de Cuba, es un tanto diferente. Guillén ha usado copiosamente los motivos "negros", no en forma folklórica, sino como experiencia poética más alta. Ha traído a la lengua recursos onomatopéyicos derivados de la música africana y los ha adaptado a los metros españoles; después ha aplicado una filosofía marxista a todos los problemas de orden racial y social y finalmente los ha interpretado en un lenguaje poético que las masas pueden comprender. Guillén continúa siendo un excelente poeta, sigue siendo leído por la gente culta, pero como en el caso de Neruda, su poesía ha adquirido un vigor nuevo en la expresión de un nuevo apostolado. Nos ha dado este poeta la mejor demostración de lo que puede lograr un escritor con la lengua vernácula.

Ambos poetas representan un nativismo saludable sin enajenar sus derechos a un sentido cosmopolita de vida. Ambos se han asimilado lo mejor de la cultura literaria de Europa, pero ambos saben que el futuro poético de su continente debe ser distinto del europeo. Por consiguiente, para expresar una nueva realidad, desarrollan un idioma poético americano.

